

Peter B. Schumann

DER MEXIKANISCHE FILM HEUTE
IM SPANNUNGSFELD
ZWISCHEN STAATLICHER FÖRDERUNG
UND VERHINDERUNG

Kein lateinamerikanisches Filmland ist auf deutschen Leinwänden und Bildschirmen so unauffällig permanent präsent wie Mexiko. Seit den frühen fünfziger Jahren muß es hier eine geheime Leidenschaft für Mexikanisches geben, denn keine Kinematografie des Kontinents hat bei uns häufiger ihre Produkte vorgestellt als die Mexikos - zuerst nur in den Filmtheatern, heute fast nur im Fernsehen.¹ Und doch ist dieses Phänomen nicht haften, sind die Filme seltsam spurlos geblieben. Das brasilianische Kino hat seine Fama, an das kubanische und das argentinische erinnert man sich, selbst vom chilenischen ist noch ein Eindruck vorhanden, nur vom größten Filmland Lateinamerikas hat - trotz der langen Aufführungstradition - kaum jemand eine genaue Vorstellung. Luis Buñuel, der der mexikanischen Kinematografie nicht nur frühe Melodramen, sondern auch eine Reihe seiner Meisterwerke schenkte, gilt gemeinhin eher als vaterlandsloser Klassiker denn als einer der bedeutendsten Regisseure Mexikos. Und auch Emilio Fernández dürfte dem filmischen Normalverbraucher hier eher als Pistolero in US-Produktionen (oder im mexikanischen Alltag) denn als Schöpfer von *María Candelaria* bekannt geworden sein.

Diese auffallende Unauffälligkeit des mexikanischen Films dürfte mit seiner sprunghaften Geschichte gerade in den letzten zwei Jahrzehnten zusammenhängen, die eine kontinuierliche Arbeitsweise der Regisseure nicht

1 Von den 90 Spielfilmen aus Lateinamerika, die zwischen 1950 und 1965 in bundesdeutschen Kinos gezeigt wurden, waren zwei Drittel mexikanische und der Rest etwa gleichmäßig auf argentinische und brasilianische Produktionen verteilt. Ein ähnliches Verhältnis gilt später für die Fernsehausstrahlungen lateinamerikanischer Filme. Ausführlich dazu Peter B. Schumann: "Der lateinamerikanische Film in Deutschland. Eine quantitative Erhebung", in: Briese-meister, Dietrich u. a. (Hg.), *Begegnungen, Bindungen, Bilder. Lateinamerika in Deutschland 1492 - 1992*, Frankfurt/Main.

zuließ und auch im öffentlichen Bewußtsein Lücken riß. In den achtziger Jahren war das Kino Mexikos international fast völlig von der Bildfläche verschwunden und konnte erst jetzt, mit Beginn der neuen Filmpolitik, wieder auf sich aufmerksam machen.

I

Über unsere Leinwände flimmern der Kult der Mutterschaft, die Verherrlichung der Männlichkeit, abergläubische und fanatische Religiosität, gemeine Ansichten über sexuelle Beziehungen, ein blöder Erotizismus, [...] tränenreiche Geschichten über Armut und Fatalismus, reine Mädchen inmitten von Korruption und tropischer Musik, Vampire, Gangster und Mumien zu einem Salat verrührt.

So charakterisierte der Kritiker Manuel Michel das mexikanische Kino Mitte der sechziger Jahre,² als man in Argentinien, Brasilien und Kuba längst erste Beiträge eines neuen Kinos hervorbrachte. Aber dort hatten es die Filmemacher auch etwas einfacher, denn sie mußten nicht gegen ein monolithisches Gewerkschaftssystem ankämpfen, das seine Reihen fest geschlossen hielt und sich gegen jegliche Innovation, selbst gegen personelle Erneuerung, wehrte und jungen Regisseuren ihre Debüts fast unmöglich machte.

Als die dadurch bewirkte künstlerische Sterilität die Konkurrenzfähigkeit des mexikanischen Films auf dem nationalen wie dem internationalen Markt bedrohte, entschloß sich eine der beiden Gewerkschaften 1964 zu einem Wettbewerb für abendfüllende Experimentalfilme. Sie lockerte dazu ihr ständisches Reglement, so daß eine neue Generation von Filmemachern ihre ersten Arbeiten drehen konnte.

Dieser Innovationsschub veränderte die mexikanische Kinematografie. Von nun an existierte neben dem Kommerz, der bis heute den größten Teil der Produktion umfaßt, das neue, unabhängige Kino. Es brachte bis zum Ende des Jahrzehnts mehr als vierzig junge Regisseure hervor, von denen sich allerdings die meisten sehr bald in den Kommerzapparat einordneten.

Nur wenige konnten sich im Spannungsfeld zwischen Konvention und Innovation behaupten, so zum Beispiel Alberto Isaac, der mit *En este pueblo no hay ladrones* (1965) auf sein Talent verwies, und Arturo Ripstein, der mit *Tiempo de morir* (1965) debütierte - beides übrigens Stoffe von Gabriel García Márquez, der damit ebenfalls eine 'Filmkarriere' begann. Aber auch ihr Werk ist - bei unterschiedlichem Talent - geprägt vom Zwiespalt zwischen

2 Manuel Michel (1966): "Der mexikanische Film. Ein Überblick", in: *Filmstudio* 51, 37, 45, Aachen.

der eigenen Idee und den Zwängen des Produktionsapparats, einem Konflikt, der in keinem anderen lateinamerikanischen Filmland so auffällig ist wie hier.

II

Nachdem das *nuevo cine mexicano* das künstlerische Ansehen Mexikos zwar aufge bessert, sich aber an den Arbeitsbedingungen der jungen Regisseure nichts Wesentliches geändert hatte, machte sich die Regierung Luis Echeverría (1970 - 1976) eine konsequente Filmpolitik zu einer ihrer bemerkenswertesten Aufgaben. Dazu ernannte der Präsident seinen Bruder Rodolfo, einen ehemaligen Schauspieler, zum Generaldirektor der 'Nationalen Filmbank' und übertrug ihm eine Machtfülle, wie keiner der Amtsvorgänger sie je besessen hatte und keiner seiner Nachfolger sie je wieder haben würde. Er nutzte sie für eine gründliche Umstrukturierung der gesamten Filmindustrie.

Bisher hatte sich der Staat im wesentlichen darauf beschränkt, seinen Einfluß durch die Vergabe von Krediten an private Produzenten geltend zu machen, hatte ihr Risiko sozusagen vergesellschaftet. Jetzt aber verstaatlichte er weite Bereiche der Filmindustrie - neben dem bereits unter seiner Kontrolle stehenden Verleih auch die Produktion, gewährte Kredite hauptsächlich an die staatlichen Studios - und beendete so vier Jahrzehnte der fast uneingeschränkten Herrschaft der Privatwirtschaft.

Der mexikanische Film wurde zum Staatskino - das wohl einzige Beispiel eines nicht-sozialistischen Landes: Ein Großteil der Spekulanten wurde vom Markt verdrängt, und das *nuevo cine* erhielt eine einmalige Chance. Felipe Cazals, Sergio Olhovich, Jorge Fons, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein - wer immer bewiesen hatte, daß er ernsthaft nach neuen Formen und Inhalten suchte, begann nun, das verkalkte Filmsystem von innen her zu reformieren und nutzte dabei die inneren Widersprüche der Industrie sowie die paternalistische Politik des Staates, um seine eigenen Vorstellungen von Erneuerung zu realisieren.

Der Preis hierfür war nicht gering: Die Filmemacher mußten sich ästhetisch anpassen, d. h. auf Experimente, die das Publikum nicht mitvollziehen konnte, verzichten; sie mußten sich zudem politisch zurückhalten, denn die Staatspartei PRI hatte kein Interesse daran, mit Hilfe staatlich subventionierter Filme die innere Unruhe des Landes zu fördern. Über die Einhaltung der Grenzen wachte ein komplizierter Kontrollapparat, der selbst öffentliche Äußerungen von Regisseuren zu bewerten mußte.

In keinem anderen der großen Filmländer Lateinamerikas - weder in Argentinien noch in Brasilien - war in demokratischen Zeiten staatliche Förderung so eng mit staatlicher Bevormundung verbunden wie in dem eigentlich doch demokratisch verfaßten Mexiko. Selbst während der brasilianischen Militärdiktatur, zumindest ihrer liberaleren Phase, waren Filme über konflikthafte Themen möglich. Und im Argentinien der wiedergewonnenen Demokratie gab es im von Manuel Antín geleiteten Filminstitut weder politische noch ästhetische Grenzen. Auch im vergleichsweise kleinen und filmtraditionsarmen Venezuela bestand die Mehrzahl der subventionierten Produktionen aus gesellschaftskritischen Beiträgen, einem "schmutzigen Kino" - wie es so mancher Politiker verächtlich nannte.

In Mexiko dagegen ist immer wieder ein ermüdender Eiertanz nötig, um das System direkter Förderung und versteckter Repression zu überlisten und Filme zu machen, die sich mit der Gesellschaft und dem System kritisch auseinandersetzen. Viele Regisseure haben deshalb bald resigniert oder die Zensur verinnerlicht. Während der sechsjährigen Regierungszeit Echeverría ist das bei der großen Zahl von geförderten Filmen (1975 immerhin 43 Produktionen) nicht so deutlich geworden. Doch trotz der Beschränkungen darf diese Zeit als Blüte im mexikanischen Kino gelten, denn nie wieder hat der Staat so verschwenderisch viel für seine Kinematografie getan, seinen Filmemachern derartige finanzielle Möglichkeiten geboten. Und sie haben sie zu einer Reihe von Arbeiten geführt, die sowohl handwerklich wie inhaltlich weit aus den Niederungen der bis dahin üblichen industriellen Fließbandproduktion herausragen. Ein paar Titel: *Reed: México insurgente* (1972) und *Etnocidio* (1976) von Paul Leduc, *El castillo de la pureza* (1972) und *El santo oficio* (1973) von Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) von Felipe Cazals, *Cuartelazo* (1976) von Alberto Isaac, *De todos modos, Juan te llamas* (1975) von Marcela Fernández Violante.

Der erhoffte große künstlerische Durchbruch blieb allerdings aus. Die mexikanischen Regisseure vermochten es nicht, ihrer hoch entwickelten Handwerkskunst jenes Maß an ästhetischer Originalität und gesellschaftlicher Schärfe hinzuzufügen, das beispielsweise die berühmten Filme des brasilianischen *Cinema Novo* oder des kubanischen Kinos auszeichnete und - um ein näherliegendes Beispiel anzuführen - das Luis Buñuels Meisterwerke charakterisierte. Sie erreichten auch nur selten die visionäre Bildkraft, die an einigen Filmen von Emilio Fernández und seines Kameramanns Gabriel Figueroa fasziniert. Ihre Beiträge neigen eher zum ästhetischen und politischen Kompromiß als zur radikalen Lösung - eine Folge der speziellen Produktionsbedingungen und der gesellschaftlichen Verhältnisse in der besonderen Form von Demokratie, wie sie Mexiko besitzt.

III

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des mexikanischen Systems, daß nach jeder sechsjährigen Amtszeit von der jeweils neuen Regierung (der jeweils gleichen Partei PRI) ein Personenkarussell in Gang gesetzt wird, das kontinuierliche Arbeit über eine Regierungsperiode hinaus kaum erlaubt. So übertrug der nächste Staatspräsident José López Portillo seiner Schwester Margarita das 'Sekretariat für Radio, Fernsehen und Kinematografie' (RTC). Die leitete sofort die Reprivatisierung des staatlichen Filmgeschäfts ein, entzog der Filmbank einen Großteil der Mittel und Kompetenzen und verkündete als Programm ein 'Familienkino', das an die Stelle des 'verdammungswürdigen' Autorenkinos treten sollte: "ein finanziell einträgliches und sauberes Kino, frei von Erotik, Gewalt und sozialer Kritik".

Das konnte zwar die mächtige und ansonsten ahnungslose Dame nicht restlos durchsetzen, aber sie beendete mit ihrer rigiden Politik die filmische Erneuerung in Mexiko. Sie brach eine Anti-Korruptions-Kampagne vom Zaun, ließ Regisseure und Studioleiter unter dem Verdacht der Veruntreuung von staatlichen Geldern verhaften und zum Teil monatelang festhalten, ohne daß ihnen ein Vergehen nachgewiesen werden konnte. Sie ließ kaum noch Kredite für anspruchsvollere Projekte gewähren, so daß die Filmemacher dazu übergingen, Kooperativen zu gründen, und die Autonome Universität von Mexiko-Stadt (UNAM) eine Abteilung für Filmproduktion gründete. Sie übte einen Geschmacksterror von bisher unbekanntem Ausmaß aus, dem mehrere Filme zum Opfer fielen.

Immerhin gelang es einigen Regisseuren, sich zu behaupten: Jaime Humberto Hermosillo (*Naufragio*, 1977, *Las apariencias engañan*, 1978, *María de mi corazón*, 1980), Sergio Olhovitch (*Llovizna*, 1977, *El infierno de todos tan temido*, 1979), Gabriel Retes (*Flores de papel*, 1978, *La bandera rota*, 1979), Arturo Ripstein (*El lugar sin límites*, 1977, *La viuda negra*, 1978, der von der bigotten Margarita regelrecht von der Leinwand verbannt wurde), Ariel Zúñiga (*Anacrusa*, 1978), Alfredo Joskowicz (*Constelaciones*, 1980) - mutige Filme, die sich meist auf ganz unterschiedliche Weise mit den Verwerfungen in der Bourgeoisie und besonders mit ihren Opfern, den von ihr Ausgestoßenen, beschäftigen.

Viele der anderen engagierten Regisseure hatten solche Chancen nicht und mußten für das Fernsehen arbeiten, im besten Fall für den staatlichen Kultur-Kanal 13, schlimmstenfalls sogar für den multinationalen Mediengiganten *Televisa*, neben der brasilianischen *Rede Globo* der größte Lateinamerikas. Er legte sich im ersten Jahr der neuen Präsidentschaft eine eigene Filmproduktionsfirma zu, *Televisine*, die 1980 fast fünfzig Beiträger herstellte, d. h. mehr als die Hälfte der Jahresproduktion, und perfekt das von

Margarita López Portillo gesteckte Ziel eines 'Kinos für die ganze Familie', leicht und leicht, wie es nicht mehr zu unterbieten war, erfüllte.

In einer Katastrophe endete schließlich die unselige Filmpolitik dieser Regierungszeit. Am 24. März 1982 vernichtete ein Brand die *Cineteca Nacional*: Unter der Küche der Cafetería, wo er ausgebrochen war, befand sich sinnvollerweise die Nitrofilm-Abteilung, eine der umfassendsten Lateinamerikas, die natürlich explodierte. Wie viele Menschen dabei umkamen wird bis heute wie ein Staatsgeheimnis gehütet. Jedenfalls waren die Ruinen der mexikanischen Kinemathek bildhafter Ausdruck für den Zustand der mexikanischen Kinematografie am Ende der Regierung von José López Portillo.

IV

Kaum waren die Trümmer abgeräumt und die Rauchschwaden der bei jedem Regierungswechsel ausbrechenden Kritik verfliegen, da läutete der neue Staatspräsident Miguel de la Madrid eine neue Filmpolitik ein: Das heruntergewirtschaftete Kino sollte wiederbelebt werden. An die Stelle der Filmbank trat das 'Mexikanische Filminstitut' (IMCINE). Es sollte wieder staatlichen Einfluß auf die Produktion nehmen, allerdings nur bis zu 10 Prozent des Gesamtvolumens.

An die Schlüsselstellen der Filmpolitik wurden zwei Opfer des vorangegangenen Sexeniums berufen: Fernando Macotela als Chef der *Dirección de Cinematografía*, der obersten Filmbehörde, und Alberto Isaac als Leiter des Filminstituts, einer der namhaften Regisseure, der unter dem letzten Präsidenten kaltgestellt worden war und dafür den Wahlkampf des neuen filmen durfte. Diese positiven Personalentscheidungen wurden ergänzt durch die Nominierung des angesehenen Regisseurs Alfredo Joskowicz als Direktor der staatlichen *Estudios América* und des bekannten Dokumentaristen Eduardo Maldonado als Leiter der staatlichen Filmschule CCC.

Nach den Bürokraten hielten also wieder Fachleute die Schalthebel der mexikanischen Kinematografie in Händen. Doch sie standen vor einer neuen Schwierigkeit: Sie konnten nicht aus der Haushaltsfülle eines Ölpreisbooms wie unter Echeverría schöpfen, sondern hatten nur die sparsamen Quellen eines von López Portillo an den Rand des Wirtschaftsbankrotts manövrierten Landes zur Verfügung.

Alberto Isaac verfügte zwar über ein Institut, hatte aber kaum genügend Mittel, um den bürokratischen Apparat aufrecht zu erhalten. Eine staatliche Produktion oder auch nur Subvention fand nur als Ausnahme statt; ihre bescheidenen Ergebnisse waren nur im Vergleich zu dem Wust von 70 bis 100 Kommerzprodukten pro Jahr zu rechtfertigen. So wurden die achtziger

Jahre zur *época infame*, zum Niedergang des mexikanischen Kinos, das seinen in den siebziger Jahren erneut bestätigten Ruf international einbüßte. Daran konnten auch die wenigen bedeutenden Werke wie *Frida* (1984) von Paul Leduc, *Los motivos de Luz* (1985) von Felipe Cazals oder *El imperio de la fortuna* (1986) von Arturo Ripstein nichts ändern.

Das kommerzielle Kino hielt zwar seinen jährlichen Ausstoß von durchschnittlich 80 Filmen durch, zeigte aber deutliche Anzeichen des Verfalls. Das Gros bestand aus billig gedrehten Sexkomödien von vulgärem Humor, aus Abenteuergeschichten, die im Norden Mexikos unter Drogenhändlern und Killerbanden spielten, und überhaupt aus jeder Art von Gewaltdarstellungen. Sie fanden im heimischen Markt und unter dem riesigen spanischsprachigen Bevölkerungsteil der USA (heute ca. 26 Millionen) ihr Massenspektrum. Doch die zunehmende Wirtschaftskrise mit hoher Inflationsrate und großer Arbeitslosigkeit ließ Mitte der achtziger Jahre die Besucherzahlen dramatisch sinken. Als die USA neue Einwanderungsgesetze erließen und die Repression gegen illegale Immigranten zunahm, blieben auch dort viele spanischsprachige Kinogänger aus Angst vor der Polizei den Filmtheatern fern. Die rasante Ausbreitung des Videos seit etwa 1984 - inzwischen als zusätzliche Finanzierungsmöglichkeit geschätzt - kostete weitere Zuschauer. Die am Kommerz interessierten Produzenten reagierten darauf, indem sie die Fabrikation vorübergehend drosselten und ihre Ware noch billiger herzustellen versuchten, was zu einem weiteren Qualitätsverfall führte, falls überhaupt noch Qualität vorhanden war.

Wirklich schwierig wurde die Lage für die anspruchsvollen Regisseure. Fast ohne staatliche Unterstützung fanden sie kaum Arbeitsmöglichkeiten. Ein ungeheueres Mißverhältnis klaffte zwischen Kommerzkino und Autorenfilm, das an folgendem Beispiel deutlich wird: Während in diesem Jahrzehnt ein Veteran wie Alfredo B. Crevena (seit 1944 insgesamt 128 Produktionen) 30 Filme auf den Markt warf und ein Newcomer des Unterhaltungskinos wie Víctor M. Castro es auf 29 Beiträge brachte, konnte der meistbeschäftigte der neuen Generation, Arturo Ripstein, gerade vier Arbeiten fertigstellen.³

Ein verlorenes Jahrzehnt, in dem ein aufrechter Verwalter wieder Ordnung in das von seinem Vorgänger total korrumpierte und verschuldete Staatswesen zu bringen versuchte und in dem das neue, aber fast mittellose und desorientierte Filminstitut so gut wie nichts zur Entwicklung des künstlerischen Films beitrug.

3 Darauf hat Nelson Carro aufmerksam gemacht in seinem Beitrag "Cine mexicano de los ochenta. Ante el cadáver de un difunto", in: *DICINE* 33, 2 ff., März, Mexiko D. F.

V

Die Situation des Landes und seines Films änderte sich - wieder einmal - mit der nächsten Regierung. Carlos Salinas de Gortari, ein junger, dynamischer Präsident, übernahm Ende 1988 die Geschäfte und verkündete die Modernisierung des Landes. Zur Sanierung des Staatshaushaltes begann er mit einer energischen Privatisierungspolitik nicht profitabler Staatsbetriebe und nahm dabei auch den Staatsfilm ins Visier. Die beiden Produktionsfirmen *Conacine* und *Conacite*, die Filme von meist zweifelhafter Qualität teuer und bürokratisch hergestellt hatten, wurden aufgelöst, die unrentablen *Estudios América* verkauft, ebenso die Mehrzahl der 397 Kinos, die sich in staatlichem Besitz und oft marodem Zustand befanden. Eine kleine Kette von Filmkunsttheatern blieb IMCINE erhalten.

Der Staat zog sich aus der Filmwirtschaft weitgehend zurück und konzentrierte seine Aktivitäten auf das Filminstitut. Es wurde dem Einfluß von RTC und damit dem Innenministerium entzogen, dem neu geschaffenen Nationalrat für Kultur und Kunst (CONACULT) zugeordnet, und damit wurde betont, daß seine künftige Funktion eine vor allem kulturelle sein sollte. An seine Spitze trat Ignacio Durán, ein allseits geschätzter Film- und Fernsehmanager mit diplomatischer Erfahrung, was für diesen Posten sicher von Vorteil ist. Er stammte nicht aus dem Dunstkreis von *Televisa*, sondern kam vom Bildungsfernsehen, was ihm Glaubwürdigkeit verschaffte, als er die Förderung der Filmkunst versprach.

Die Aufgabe ist nicht leicht, denn noch immer fehlt es an Geld in dem hochverschuldeten, aber halbwegs stabilen Land. Deshalb setzt der Staat überall, auch beim Film, auf Privatinitiative. Er produziert nicht mehr selbst, sondern beteiligt sich lieber an privaten Produktionen. Eine neue Form von Kooperative macht es möglich, Filme billiger herzustellen, ohne die früher obligatorische Mitwirkung der beiden kostentreibenden, qualitätshemmenden und bürokratiefördernden Gewerkschaften. Endlich können neue Talente ungehemmt von gewerkschaftlichen Fesseln und Diskriminierungen zum Zuge kommen, was vor allem auch für Filmemacherinnen von Bedeutung ist.

Das industrielle Filmsystem, also der 35-mm-Bereich, war ihnen bisher weitgehend verschlossen, weil die zwei Filmgewerkschaften nicht nur etwas gegen innovative junge Kräfte, sondern besonders gegen Frauen in künstlerisch entscheidenden Funktionen (Kamera und Regie) hatten und ihnen mit geradezu frauenfeindlichen Bestimmungen die Mitgliedschaft verwehrten. Nur vier Frauen war es im Laufe der 90jährigen mexikanischen Filmgeschichte gelungen, Spielfilme zu drehen.

VI

Das sollte sich nun durch die neuen Produktionsbedingungen ändern, so daß 1989/1990 gleich drei Filmemacherinnen ihre ersten Arbeiten vorstellen konnten. Fast zufällig erhielt Dana Rotberg die Chance, sich an der subtilen Komödie *Intimidad* zu erproben: Ein alternder Schriftsteller in einer Ehe- und Schaffenskrise bricht durch die Liebe zu einer jungen Frau aus seiner selbst verursachten Routine aus, wobei gleich zwei Ehen zu Bruch gehen, und findet sich am Schluß in einem anderen Leben wieder, als er es sich erträumte. Ein talentiertes Debüt, das ein erfolgreiches Theaterstück engagiert verarbeitet.

Im Gegensatz zu Dana Rotberg, deren Werke eine filminteressierte Bank finanzierte, tat sich Maryse Sistach vergleichsweise schwer, um *Los pasos de Ana* auf ein kinogeeignetes Format zu bringen, denn sie hatte aus Ersparnisgründen auf 16 mm gedreht. Das Filminstitut übernahm schließlich die Kosten für das *Blow-up*. Es ist wie bei ihren Kurzfilmen ein Emanzipationsthema, das sie beschäftigt: Anna sucht ihren eigenen Weg als alleinstehende Mutter im ständigen Konflikt zwischen den Bedürfnissen ihrer beiden Kinder, den Anforderungen ihres Jobs als Regieassistentin und dem Wunsch nach Selbstverwirklichung als Filmemacherin und als Frau. Obwohl sie die komplexe Problematik mit sensiblen Mitteln erklärt, gelingt es ihr doch nicht, dafür eine überzeugende Form zu finden.

María Novaro, die dritte Debütantin, beschreibt in *Lola* mit größerer Eindringlichkeit ein ähnliches Thema. Eine junge Straßenhändlerin sucht ihren Platz zwischen Mann und Kind und Job, wobei ihr der Partner nach Los Angeles abhanden kommt, weil er sich dort als Rocksänger bessere Möglichkeiten erhofft. Andere Beziehungen, die sie eingeht, bieten ebenfalls keine Erfüllung. Sie vernachlässigt ihre siebenjährige Tochter, fast kommt es zur Katastrophe. Lola ist das Gegenbild zu den starken, opferbereiten Müttern, die im traditionellen mexikanischen Film triumphieren oder sterben, ein realistisches Bild der Frau, die zu früh ein Kind bekommt, noch bevor sie sich selbst gefunden hat.

María Novaro forscht nun nicht in den gesellschaftlichen Verhältnissen nach der Ursache von Lolas Schwierigkeiten, sondern verweist auf die Selbstbestimmung des Lebens. Die Gesellschaft erscheint im Hintergrund, in den Erdbeben-Ruinen von Mexiko-Stadt, einem Sinnbild für die sozialen Beben im Land. Ein Film, der sich nur ganz allmählich erklärt und einfühlsame Mittel verwendet, eine stille Demonstration gegen die sonst üblichen dramatischen Effekte aus Sex und Gewalt.

Das ist überhaupt eine Tendenz der neuen mexikanischen Filmemacher-Generation: der Verzicht auf die Knalleffekt-Dramaturgie, die mexikanische

Filme, selbst die besseren, oft so unerträglich macht. Auch Diego López verwendet eine subtile Sprache in *Goitia*, der Rekonstruktion der Lebensgeschichte eines der bedeutendsten Maler des Landes. Francisco Goitia, aus der Generation von Rivera, Orozco, Siqueiros, hat sich der Gesellschaft und den staatlichen Aufträgen verweigert - anders als die großen Muralisten. Er blieb stets ein Einzelgänger, beinahe geächtet, geprägt von den Schrecken der mexikanischen Revolution und deshalb bis zum Wahnsinn geplagt von Schuld komplexen. Ein Impressionist mexikanischer Landschaft und indianischer Kultur und ein Expressionist indianischen Elends, ein Maler der *mexicanidad*. Diego López vermag diese eigentümliche Gestalt und ihre wunderbare Malerei in kongenialen Bildern zum Leben zu erwecken.

Zwei der jungen Regisseure haben in ihren Filmen die Lebensbedingungen auf dem Land erforscht, für die sich die wenigsten ihrer Kollegen interessieren. Juan Antonio de la Riva fächert in *Pueblo de madera* (1990) die gesellschaftlichen Verhältnisse in einem gottverlassenen Nest in den Bergen Nordmexikos aus der Sicht zweier Jungen auf, die gerade die Grundschule beenden. Das Leben der Menschen wird von einem Sägewerk bestimmt. Nicht alle akzeptieren seine Konditionen, doch alle haben Träume und Sehnsüchte.

La mujer de Benjamín (1991) von Carlos Carrera liegt ein Stoff zugrunde, aus dem sonst Melodramen entstehen: ein Alter, von den meisten wie der Dorftrottel behandelt, verliebt sich in eine junge Frau und entführt sie mit Hilfe seiner Saukumpane, was vielerlei Verwirrungen nach sich zieht. Carrera nützt die hanebüchene Geschichte, um ein Bild menschlicher Abhängigkeiten in einer mexikanischen Dorfgesellschaft zu entwerfen.

Zu den wichtigsten Beiträgen dieser neuen Generation gehören zwei historische Filme. Bisher reichte die filmische Darstellung von Geschichte allenfalls bis ins 19. Jahrhundert zurück. Um die Zeit der Eroberung oder gar die präkolumbische Epoche haben sich die mexikanischen Regisseure so gut wie nie gekümmert. Kostengründe werden dafür angeführt, aber sie allein können für dieses Defizit nicht ausschlaggebend gewesen sein, denn schließlich hat man aufwendig Geschichtsstoffe aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert verfilmt.

Nicolás Echevarría hat sich als erster in seinem ersten langen Spielfilm *Cabeza de Vaca* (1990) an ein Thema aus der Kolonialzeit gewagt. Hätte er aber gewußt, daß sich seine Realisierung über drei Amtsperioden und insgesamt acht Jahre erstrecken würde, hätte er sicher ein leichter verfilmbares Schicksal gewählt als das jenes spanischen Schatzmeisters Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, der 1528 mit seinen Männern an der Küste Floridas strandete und beim Kampf ums Überleben Indianern in die Hände fiel. Aber er wollte auch nicht einfach diese dramatische Episode erzählen, sondern an ihrem

Beispiel auf eine andere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den Ureinwohnern Amerikas hinweisen: auf den Weg der Verständigung statt der blutigen Politik der Unterwerfung und Ausplünderung.

Cabeza de Vaca lernt nämlich bei den Indios andere Lebensformen kennen, die er sich in einem mühsamen Prozeß zu eigen macht. Er begreift, daß sich die Kulturen trotz aller Verschiedenheit nicht ausschließen, sondern ein Zusammenleben denkbar und sogar möglich ist. Dem steht nur eines entgegen: der Eroberungswahn der Spanier. Sie 'befreien' ihn, der schon lange nicht mehr einer der ihren ist, und versklaven oder ermorden jene, denen er sich zugehörig empfindet. In einem hinreißenden Schlußtableau hat Echevarría dem Irrsinn der Kolonisierung bildhaften Ausdruck verliehen: ein Trupp Indios schleppt ein riesiges Metallkreuz durch eine Wüstenlandschaft, aus dem sonnendurchstrahlten Teil hin zum Dunkel eines heraufziehenden Unwetters.

In *Retorno a Aztlán* (1990) geht Juan Mora Catlett noch einen Schritt weiter in die Historie zurück und unternimmt zum erstenmal der Versuch, die Kultur der Azteken filmisch zu rekonstruieren und dabei sogar deren heute zur Minderheitensprache gewordenes Náhuatl zu verwenden. Er bedient sich dazu alter Legenden aus dem präkolumbischen Mexiko, in denen sich ein junger Mann auf die Suche nach dem mythischen Herkunftsort der Azteken Aztlán begibt, um seiner Gemeinde den lebensnotwendigen Regen zu bringen. Obwohl die Darsteller manchmal etwas hölzern agieren und die Geschichte stellenweise etwas langatmig wirkt, ist Mora Catlett eine bemerkenswerte Vision von einer versunkenen Welt gelungen, für die es kaum zuverlässige Zeugnisse gibt.

Ein Außenseiter im mexikanischen Kino ist seit langem Jaime Humberto Hermosillo. Er hat als einer der ersten mit der Schwulenthematik Anstoß erregt und mußte für seine unbequemen Filme ungewöhnliche Produktionsmethoden finden. Bei seinen letzten beiden Arbeiten experimentiert er mit der Reduktion gestalterischer Mittel. *Intimidación en un cuarto de baño* (1990) wie auch *La tarea* (1991) sind aus einer einzigen Perspektive gedreht. Bei *La tarea* entblößt sich ein Paar seelisch wie körperlich und doch nur fiktiv vor einer kniehohen Videokamera, was ein überraschendes Ende findet. In *Intimidación en un cuarto de baño* beobachtet Hermosillo vier Personen eine gute Stunde lang aus der Perspektive eines Badezimmerspiegels: Beziehungen, die sonst ausführlich erzählt werden müssen, sind hier aufs äußerste verknapppt, die räumliche Enge erlaubt erstaunlich deprimierende Einblicke in eine Familie.

Das vielfältige Bild, das der mexikanische Film zur Zeit bietet, und den relativ großen Spielraum, der den Regisseuren gewährt wird, bestätigt auch *Rojo amanecer* (1990) von Jorge Fons. Er beschäftigt sich mit einem politi-

schen Tabu, das bisher niemand filmisch aufzugreifen wagte: dem Massaker von Tlatelolco, mit dem die Regierung 1968 den Studentenprotesten ein blutiges Ende bereitete. Fons strebt keine detaillierte Wiedergabe der Ereignisse an, das hätte das beschränkte Budget dieser kommerziellen Produktion nicht erlaubt und ihm erheblich Querelen mit den Behörden eingebracht. Er schildert vielmehr ihre gewalttätigen Auswirkungen auf eine Familie, in der sich das Spektrum der mexikanischen Gesellschaft widerspiegelt. Er verharmlost nicht, beschränkt sich aber allzu sehr auf die äußerlichen Aspekte des Geschehens und leuchtet den politischen Hintergrund ungenügend aus.

Allerdings war das Werk monatelang von der Zensur blockiert. Erst eine Entscheidung des Staatspräsidenten machte den Weg in die Kinos frei, wo es zu einem ungewöhnlichen Erfolg wurde. Ein herausragendes Beispiel dafür, mit wieviel Aufmerksamkeit die Regierung immer wieder den Film ihres Landes verfolgt.